

# アイヒェンドルフの小説技法：『詩人とその仲間』の場合

著者	吉田 国臣
雑誌名	星薬科大学紀要
号	24
ページ	83-90
発行年	1982
URL	<a href="http://id.nii.ac.jp/1240/00000046/">http://id.nii.ac.jp/1240/00000046/</a>

## アイヒェンドルフの小説技法\*

——『詩人とその仲間』の場合——

吉 田 国 臣

ご承知のとおりアイヒェンドルフが二作目の長編『詩人とその仲間』を世に問うた1834年という年は文芸思潮の流れに新しい傾向が目立ちはじめの頃に相当します。つまり1832年には旧世代の文学のいわば象徴的存在であったゲーテが没し、一方ではまた1830年のフランス七月革命の影響を受けてドイツ文学の上にも強い政治意識が反映して新時代の文学はまず青年ドイツ派の運動となって現われます。この世代によってまずゲーテが、そして次にはロマン主義が最も手厳しく拒否されたわけですが、その主張の根幹は主としてゲーテ、シラーの古典主義やそれに続くロマン主義のような前世代の文学が時代の現実的状况に背を向けているからという判断にもとづいていました。こうした時代の趨勢下に出版されたアイヒェンドルフの作品は一見いかにも旧態依然たる小説形態や素材を踏襲したものとの評価を当時も受けました<sup>1)</sup>、その後の受容史をみても青年ドイツ派の出現の影に隠れて正当な位置付けがなされたことがなかったと言えます。しかし前作『予感と現在』がいわば時勢小説ともいうべき性格をはっきりと持っていたことから明らかなように<sup>2)</sup>、詩人は本来決して時代の動きにうとくもなければ世に背を向けていたわけでもありません。しかも後年の文芸批評家としての変貌<sup>3)</sup>を知る我々にすれば、『詩人とその仲間』の成立当時46才という円熟期にさ

しかかっていた作者が、むしろ時代や人生に対する洞察力を一層深めていたと考えるほうが自然でしょう。

ところでこの作品の特色を一言で述べるとすればW・レームの言う如く<sup>4)</sup>ロマン主義の多様な要素を盛り込んだ点でまさしくロマン主義小説の総決算と呼ばれてしかるべきものでした。つまりゲーテの『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』が世に出て以来、幾度か試みられたいわゆるマイスター批判<sup>5)</sup>の系列に連なる小説群の中でロマン主義の咲かせた最後の花でもありました。それはまた同時に作者独自のいくつかの特徴を具えた新しい小説の試みでもあったのです。ところがこの小説に接した読者の中でも当時青年ドイツ派等の傾向に注目する側からすれば一面時代の精神的動向を無視したかに見える、いわば遅すぎたロマン主義の創作傾向と、また他面では読者を魅了せずにおかない言語的表象の豊かさや詩的完成度の高さなどに目を奪われてこの作品のもつ本質的特質を把握し正当に評価する契機を失う結果になったと申せましょう。その傾向が今日迄継承されているためでしょうか、小説に対する評価や文学史的比重が前作に比べて低く、研究対象にとりあげられることも比較的少なかったと言えます。もっともその間にもブルックハルトやキルケゴールといった時代の深層動向を鋭敏に察知しつつ、時代を超

\* 本稿は昭和57年10月7日岐阜において行なわれた日本独文学会の秋季研究発表会で述べた草稿に註及び若干の補足を加えたものである。

えしたもの、普遍的なものに対する感受性を具えた若い世代をとらえ、特に深い感銘と影響を与えていた<sup>6)</sup>ことは受容史の観点から無視できない事実であります。

それでは一体アイヒェンドルフが世に贈ったロマン主義小説とは如何なるものであったのでしょうか、その特色や秘密を探る手段の一つとして『詩人とその仲間』の小説技法に焦点を合わせて検討してみたいと思います。なぜなら作者が様々な意匠をこらした小説技法は当然ながらその内実を表現する器として最も洗練されたものとならなければならないはずだからです。

さて『詩人とその仲間』は決定稿をみますと確かに前作『予感と現在』と同様に、全体が三部に分かれ、分量的にも同じ位であり、作中にも長短の抒情詩をちりばめ、かつそれぞれ一篇の童話が挿入されています。また転換期の若い世代の生き様を描きたいいわゆる青春小説の構成をとり、広い意味での詩人たちと彼らをめぐる人々、特に女性たちとの交流を描き、互いに心理的にひき合う人物群の離合をめまぐるしく変転させながら読者には偶然としか思えない運命の織りなす緩急をたどってゆく点でも同工異曲だとの印象が強く、またマイスター流の謎解きの技法によって物語の緊張を保っている点でも前作との共通性を指摘できます。ですからそうした面でだけ作品をみてゆけば二番煎じの感はまだぬかれ難く亜流としての位置付けを余儀なくされましょう。しかしそれでは一体作者は同じような作品をなぜ再度手掛けたのでしょうか。はたしてまた本当に二つの作品は同じようなものと断定できるのででしょうか。そこでここでは両作品における相違点に注目してみたいと思います。前作が作者自身の青年期の時代状況を背景にした時勢小説の特色をもつものだとすれば『詩人とその仲間』は作者の青春を回想しつつ作中に一つの過ぎ去った世界を呼び戻し、かつ新たに構築して定着させたとと言えます。まず冒頭部分は主人公フォルトナートがイタリアへの旅の途次、ふと山間のハイデルベルクを思わせる小都市

に学生時代の旧友ヴェルターを訪ねるところから始まりますが、同時にそれは青春の夢の世界に再び入って行くことを暗示しています。次に前作同様作品中で故郷の要素が占める意義はきわめて大きいのですが、特に『詩人とその仲間』の場合、第一部及び第三部の中心的舞台となるホーエンシュタインは作者アイヒェンドルフの故郷であるシュレジア地方をモデルにしているだけに注目に値します。しかも第三部におけるジーベンゲビルゲを背景にした山岳地帯の有する意義はこの小説の内的な構造との関連からも特殊な意味付けがなされている点を指摘しておきます。

ところで『予感と現在』の時勢小説的な面を内的に支えているのは作者の同時代に対する批判精神であったのですが、その点を象徴的に示す場面として作品の結末部分において登場人物たちが展望のきく高所に一堂に会するところがあります。この山上からの鳥瞰図の場面は『詩人とその仲間』にも踏襲されます。これらの場面はともに世界内での人の世の営みを一步離れたところからみつめる精神的視点の象徴でもあります。そしてこの立場は『詩人とその仲間』の場合に隠者の形姿を作中に導入します。一方『予感と現在』の主人公フリードリヒが小説の結末で修道院に入るのも、またその兄ルドルフが故郷の山中にこもった生活を営んでいたこともそうした視点の帰結と解釈できるでしょう。しかし隠者の生き方が作中でどのような意味を持っているかを正しくとらえないと作品の意図を読みちがえる恐れがあります。隠者になること、世捨て人になることが主人公の最終的な到達点でもなく、作品の目標でもないからです。ただ隠者的な視点を作品に持込むことによってこの世界内での人間の位置付けと生の相対化を読者に示唆しているのです。たとえばルドルフの歌う詩の一節には、

太陽はひとり静かにのぼり  
よろこびもかなしみも遠くへだてて  
ひたすらに自分の道を進んでゆく

静かな栄光の輝きを浴びて――

さて人間はどれほど翼をひろげ  
どんな装いをこらそうとも  
けっして抜け出すことはできない  
気違いじみたこの世界から<sup>7)</sup>,

とあります。こうしたいわば人の世の営みを天上から常に見下ろしている天体を創造主自らの手になる不変の舞台装置とみなす観点自体は、アイヒェンドルフがつとに敬慕してやまないスペインの劇作家カルデロンの宗教劇に、より明確な世界劇場のトポスとして、確立されたことはE・R・クルチウスの指摘<sup>8)</sup>を待つまでもありません。この世界劇場のトポスは『予感と現在』の作中に折り込まれた詩句や登場人物の独白及びその心象を記述する説明部分等にも、あるときは明確に、また時には暗示的に表現されます。しかし何と云っても『予感と現在』が「朝の太陽が今しがたはなばなく顔をみせた」という言葉で始まり、同じく「まさにそのとき太陽がはなばなくのぼってきた」という言葉で終ることに注意したいと思います。この場景描写は単に自然の景観を写したものではありません。それは人の世の営みの場であるこの地上が偉大な神の世界構造の限られた部分にすぎないことを暗示しつつ、変転常ないこの世界内に生きる人間に不動の導きの光を与え続ける神の手を朝の陽光に象徴させているのは明らかです。

さてアイヒェンドルフはこの世界劇場というドラマ上の手法をどのように小説という形態に導入したでしょうか。『予感と現在』においてはただ今の引用部にもみられますように単に登場人物達の置かれている場所をそしてまた同時に心理を画き割り風に簡単なタッチで指摘するにとどまっています。一方『詩人とその仲間』の結末近くにもやはり「そのとき太陽がはなばなく上った」という言葉が置かれてはいます。しかし後者における際立った特色は作中の人物が自らの生をいわば

一つのドラマの役割として演じているという自覚を持っている点にあります。たとえば風変わりなものと劇団付指揮者で放浪の詩人でもあるドリアンダーが再度一座に加って招待先で上演のため出発する際に歌う詩は次のような一節を含みます。

旅仕度をととのえて心はおどる  
時代とともに進まんと  
たくさんのかしい人たちを前に  
さてどんなものを演じましょうか

軒端は高くせりあがり  
舞台装置は動き出す  
天にもとどくばかりに  
河の音、森のざわめきが楽を奏でる  
……………

役者のうちの誰一人として  
最後の場面を知るものはいない  
どんな結末になるかを知るのは  
ただ一人天上でタクトを振る方のみ<sup>9)</sup>

とあります。この歌は単に劇団員としての自分の立場だけでなく大自然をそのまま舞台として設定した世界劇場内での自分たちの将来をも暗示していると解釈すべきでしょう。またこのように小説中に旅回りの役者たちを登場させるのはマイスター以来の伝統ですが、アイヒェンドルフの作品において重要な点は、そのモチーフが小説の筋の展開に用いられるだけではなく、いつしか登場人物の誰もが各々の人生を一篇のドラマ中の役者として演ずるのだという自覚に達することです。また小説自体の構成も、各章がまるでドラマ的一幕、一幕のようにまとまった単位を形成している点も注目し値します。そしてその一つ一つが一篇のノヴェレのようにそのうちに山場ともいべきアクセントを持つことからアイヒェンドルフの伝記作者H・ブランデンブルクがこの小説をノヴェレの連鎖と呼んだ<sup>10)</sup>のも首肯できますし、更にこの特

色はマイスターの『遍歴時代』を思わせます。

こうした特色を小説に実現するうえで作者にはそれなりの曲折があったようです。そこでこの小説の成立に至る迄の状況にふれてみたいと思います。

『詩人とその仲間』の成立に先立って最終稿とは内容的にかなり異なる二篇の草稿と、他方最終稿に類似した内容の清書された断片でしめて83頁分が頁数を付されて存在し、1920年になってツェドリニッツ城で発見されました<sup>11)</sup>。もっともそのオリジナルは大战によって再度失なわれたそうですが、それによると作者は既に1828年に発表した諷刺劇『マイアーベートの幸福と最後』を小説にはめ込もうと意図していただけでなく、決定稿は三部構成であるのに対して全体を二部にまとめる予定であったことがうかがえます。更には草稿中の主人公ラインハルト、つまり決定稿のフォルトナートを「未だ遍歴途上のヴィルヘルム・マイスターだ」と他の登場人物の口を借りて表現しているのは単なる直喩だとは思えませんし、第一章の冒頭部分は主人公ラインハルトが堅琴弾きの父と娘の案内で「山の精のような不思議な隠者」のもとを訪ねようとするくだりから始まること、そして第一部の中心を形成するはずであったイタリアの領主ツェザリオ家で上演される悲劇、つまり『マイアーベート』のことですが、その作者がツェザリオ侯の信任あつ市民階級出身の顧問官ロターリオであることなどから推察されますように作者が『マイスター』をそしてゲーテを強く意識するとともにマイスター的な小説に対する諷刺をも意図していたことは想像に難くありません。また他方で最初の構想では『予感と現在』を修業時代とすれば、この作品は本来遍歴時代を目指していたのではないかとさえ思われます。ところが結局は諷刺劇『マイアーベート』の挿入というはじめの目標は放棄され、先行する草稿断片とは全く異なる導入部が決定稿において形成されることになります。作者はそこに至るまでに幾度か筆を中断した形跡もあり、前作『予感と現在』を内容的

に発展させる可能性も最終的には失われて、むしろ形態的には一見前作との類似点の目立つ作品が成立します。更にまた最終稿の形を予知させる最初の手掛りは1833年4月12日付のテオドール・シェーンに宛てた手紙<sup>12)</sup>が残されているに過ぎません。しかもその中でアイヒェンドルフは小説の主題を「詩人の生活の様々な方向」を描くはずのものであると明言しています。当初の構想からそこに至る迄の過程を推測する手掛りとなる資料はさきの断片以外にさし当ってありませんが、その間の経緯を探ることは作品の成立と形式を理解する上で重要な糸口を提供するものと思われます。しかし今はその点について深い詮索をするつもりはありません。ただいくつかの草稿断片中には全く現われていない大学を出たの文学青年オットーの形姿が決定稿ではいわばフォルトナートというポジティブな要素を具えた主人公に対し、ネガティブな対照的な要素ではありますが作品の第二部をイタリアを舞台にして展開させるための不可欠の役割を帯びて登場していることそしてロターリオつまりヴィクトール伯爵と野性的なスペイン出身の美女ユアノナとの悲劇が劇中劇に代って第一部の中心に置かれたことだけを指摘しておきます。いずれにせよ作者の胸中で育まれた構想がどのような変化と展開をとげたかを明らかにすることは難しいのですが、作中にドラマを直接挿入するという重荷を放棄する一方で、オットーの形姿を導入しかつ詩人たちの生活の諸相を描くという構想が確立されたときに作品は一気に完成に向ったことはまちがいないと思います。

ところで作者が小説に設定した「詩人の生活の諸方向を描く」という中心課題における詩人はアイヒェンドルフの場合は常にロマン主義的な意味あいの詩人を指すと考えるのが妥当でしょう。またそれが具体的な詩人として如何なる形をとるか、あるいはそのあるべき姿はどのように予感されるかが小説を通じて探求されます。しかしだからといっていわゆる芸術家小説を目指したわけではありません。なぜなら小説において完成された詩

人像の諸タイプを呈示することを目指している訳でもないのですから、むしろ作者は詩人のかかわる詩つまりポエジーとは本来如何なるものなのか、またそれが人生といかなる関係を有するのかを追求して行きます。

さてそれでは小説の構想が当初の主人公による隠者訪問や劇中劇挿入の形式から詩人たちの生活を描くものに変化した理由をここで検討してみたいと思います。それこそ前に述べました如くこの小説の成立及びその特殊な形式の由来を解く鍵を提供するものだと思われるのです。つまりこのポエジーと隠者のそして世界劇場という形式的枠組との間にどのような関係があるのでしょうか。そこで私は今その手掛りとして作者アイヒェンドルフの晩年に成立した大きな小説論の一節を引用してみますが、その小説論の中心的思想はいうまでもなくキリスト教文学としてのロマン主義文学の生成発展にあります。そこでは「キリスト教は現世的なものと天上とを生き生きと結びつけることによって、現世的なものを突然予想もできない程拡大し、人生全体を一篇のドラマとなしたのである。その最終幕は無限なるものの中に向って演じ続けられるものであり、有限な外的人間存在と、人間の自然の性<sup>さが</sup>の中に基づく無限の内的素質との間に展開される絶え間ない闘争を開始させたのである。」<sup>13)</sup>とあります。いいかえれば作者は人生を有限な外的存在としての人間の面と自然の性に根ざした無限な内的素質をも合せもつ人間存在の面との間に展開されるはてしない闘争とみなし、それ自体を一つのドラマととらえ、その最終幕は無限なるものに向って演じ続けられるという形で有限なる存在と無限なるものとの関連をとらえます。この視点があるからこそ小説に世界劇場という一種の枠組みを採用したのです。しかしそれでは一体この無限なるものというきわめて非現実的かつ非日常的な要素をいかにして作者は小説にとりこみ、かつ表現するのでしょうか。そのいわば非現実的な第二の世界というのはどこから導き出されるのでしょうか。短兵急な言い方をお許し願うな

ら、それは人々の、特に詩人の心の中の幻想<sup>ファンタジー</sup>に由来します。そのファンタジーに身をゆだねることを契機にして、つまりポエジーを介してはのかに予感されるのです。と同時にそのポエジーは我々の内部に無限なるものへの感覚を呼び起こし、かつまた現実的なものそしてそれと結びついた出来事や物語が我々に呈示するものの意義の狭小さを示し、逆にポエジーによって予感された世界の広大さを知覚させる機縁を与えます。今述べました関連はアイヒェンドルフの作品なら至るところに暗示されています。

さて作者はこのポエジーを介した現実と非現実、日常性と非日常との橋渡しをいかにして図ったのでしょうか。そこでまた作品に戻りますと草稿断片にもある如く初めは、山の隠者を訪ねるというそれ自体が唐突な導入だったのを避けて、決定稿では第三部にもってゆき、第一部には詩人ヴィクトール伯爵を1808年当時のナポレオンのスペイン遠征時代の過去から呼び戻し、同じくその頃没落したスペインの貴族の娘ユアンナとの悲恋を前提とした上で両者の再会とその悲劇的な結末を第一部の山場とします。ここでは歴史的現実的基盤を踏えつつ時間の経過によって神話的な脚色がなされます。また一方市民階級出身の文学青年オットーをホーエンシュタインのきわめて現実的日常生活の世界に置きつつ、その生来の夢想性故の現実に対する不適応を描きながら、ついにはイタリアへの芸術修業に導びきます。このように日常的な舞台から非日常の世界にいつしか読者を引きこんでゆく手法は前作の主人公フリードリヒ一人の遍歴を軸に物語を進展させてゆくのに比べるとはるかに話の進め方に無理がありません。また物語の語り口や表現手法といった面でも作者は未知なる神秘の深みに誘おうとして読者の自由な幻想に訴え、感覚を刺激する手法を駆使します。その要になっているのはロマン派文学の伝統を継承したモチーフと言語の使用<sup>14)</sup>、そういう言い方が適切であるかどうかは別としていわば象徴的修辞法と言語的魔術の二つを自在に操る、作者の類まれな天

分であるのは言うまでもありません。

この点に関してもう少し補足いたしますと、作中の詩人ヴィクトール伯爵はロミオのように恋をし、ゲッツのように勇敢な生き方をし、更にまたドン・キホーテのように思慮深くありたいと本気で考えているように、この物語の本筋が語られる時点の時代状況の変化にもかかわらずまさにドン・キホーテ的な生き方を象徴しており、その恋の相手がまたローレライの乙女さながらの救済されるべき自然の性の化神であること。そしてエロスの力に抗しきれず人生をあやまった青年オットーの運命はタンホイザー伝説、ないしはヴィーナスの山の伝説をふまえたものであること。こうした伝統的なモチーフを駆使しつつ作者はそれぞれに新しい関連と意味付けを与えてゆきます。つまりこれらの前時代的であると同時に超時代的な神話的要素の混合によって生ずるカオス、いわば普遍的な象徴の宇宙の中にかもし出される詩的空間に読者を誘い込むのです。そしてまたその世界を現出させる道具立てとしての森・山岳・星辰を用いて読者の想像力を喚起すべく配置する手法の妙こそがアイヒェンドルフ文学の特質でもあります。従って作者の使用する言語も Sonne, Licht, wild, heiter, dunkel, streng, schön, jung, frisch などのそれ自体きわめてありふれた日常的なものなのですが、それがひとたび frischgrün, dunkelglatt, wild bunte Blumen, schöne waldkühle Jugendzeit, kühle Stille, blanker Herbstabend, dunkel dichte Wald などの新たな組み合わせを獲得するとき、また更には引用は長くなりますので省きますが、心象と自然現象を混然と融合一体化したような文体を形成する手法が小説全体の雰囲気や情調に調和した語り口となっています。こうした小説技法のことごとくが作者の特殊な創造的精神に由来しています。つまりアイヒェンドルフの世界を見る視点は精神的に高次な自由な境位を維持しつつ、現世における被造物のすべてが創造の混沌においては、また非日常的な生の根元においては同一の根を持っているという考え、いや

むしろ元体験とでもいう確信に基いています。そうした観点からアイヒェンドルフの作品における言語は一つひとつの言葉のもつ現実や日常性との関係の堅い範疇的境界を常に越えて流動的な作用をかもし出します。従って明確な論理よりは情調に訴える要素が強いのは当然であります。

次に作者がロマン派の伝統を受け継いで諸ジャンルの総合を図った点を作品にみてみたいと思います。さて作者は劇中劇という直接的な形式を取り入れることはしませんでした。第一部の終章とともにクライマックスを形成するのは、深まりゆく秋の自然を背景にして領主の夏の別荘で行なわれる別れの狩猟会の場面であります。その章の冒頭に位置するローレライの乙女を彷彿させるロターリオの歌う詩はこれから演じられるドラマの舞台が夕陽をあびた山中の岩場であること、そして狩猟の獲物が実は鹿ではなくて野性的な美女ユアンナであることを暗示する開演の前口上の役割をはたしています。そして事実ユアンナをめぐる男性たちの恋の共演は役者たちによって城中で演じられるはずであった、いわば劇中劇の上演によって代られます。領主自らも演劇の上演を忘れて自然を舞台に恋の実演に加わります。そしてロターリオに追いつめられたユアンナは逃げ場を失って谷間に飛び込んだ鹿と同様に激流に身を投じ月光を浴びた水の精のように凄麗な姿で絶命するという悲劇的な結末を迎えます。

他方イタリアでの生活に破れた文学青年オットーが故郷を目前にして死の象徴である白いバラを手にした少女によってやすらかな死を迎える場面は完全に民間伝承やメルヒェンの世界に移行しつつ現実と夢が交錯する場面を現出しています。この結末は常に詩美の世界に夢遊したオットーにふさわしいものであり、この小説を執筆中に没した娘アンナ・ヘートヴィッヒの面影をうつすこの少女の幻影と生と死の縁をさまようオットーとの出会いは、娘の死を悼む詩人の苦衷と、当時官吏としての公職と自由な境涯を求めてやまない詩人としての立場の葛藤に悩んでいた作者に対するゲー

テの黙殺的態度による挫折体験<sup>15)</sup>が背景にあるだけに、高貴な資質を持ちながら拗折した若者への手向けの形をとる小女の歌<sup>16)</sup>は、天上への切なる憧憬を帯びて彼岸との接点における一つのクライマックスを形成しています。

さてもう一人の主人公フォルトナートの方はイタリアでフィアメッタという可憐な少女と出会い、思い違いや扮装による混乱と行きちがいの末に恩寵的な出会いによって結局はフォルトナート、つまり「幸運な人」という名の如くハッピーな解決に達する点で『タウゲニヒツ』の主人公との共通性をうかがわせます。物語の終りのほうでやっといっしょになれた二人が月光を浴びて馬上ホーエンシュタインに向う途次、フォルトナートは恋人にグリム調の『カスペルとアンネル』<sup>17)</sup>の童話を語って聞かせるといったおまけまでついています。

最後に物語の結末部分について一言述べたいと思います

小説の第三部は現世的な美の極限に無常を見きわめたロターリオが隠者となっているホーエンシュタインの峻峻な山岳地帯が中心舞台となります。その高所の冷氣のみなざる静寂境は同時に人間の精神が彼岸と接する、生と死の境界領域をも意味しており、最終章に先立つ部分でフォルトナートに再会したヴィクトール伯爵、つまり劇団の座付作者ロターリオでもあった隠者ヴィターリスは最終章での自らの役割を自覚しつつ次のように述べます。

「私が演じるのは最後の幕だ、結末を飾る舞台装置は墓と婚礼と神の緑の尖塔ツィンネと昇る太陽だ」<sup>18)</sup>と、この言葉はもちろんこの演劇的小説の最終場面を予告するものではありませんが、そしてオットーの埋葬とフォルトナートとフィアメッタの婚礼が山上のいわば神の緑のツィンネと太陽とい

う世界劇場の舞台装置を背景に演じられることを告げていますが、同時に隠者ヴィクトールの天上的なものに結びついたはてしない闘いへの新たな出発点をも意味しています。そして小説の最後に置かれたヴィクトールの警告の歌<sup>19)</sup>は『予感と現在』の結末のように明るいものではなく、「永遠な夜」の来ないという保証のないことを暗示しています。以上のように小説の第一部と第二部は結果としてこの最後の場面へ導くための段どりにすぎなかったのであり、結局は作者の構想は本筋において変更がなかったと言えましょう。

ここで小説の構造とそれをささえている技法上の特徴を要約すれば、小説というジャンルにおける伝統的な要素つまり理念的かつ神話的な枠組と審美的、倫理的な内容との統合にあると言えるのではないのでしょうか。そしてこの伝統は多かれ少なかれ多元的な現代小説における神話化の傾向となって大きく変化した条件のもとに、ホーフマンスタール、T・マン、カフカ、ブロッホ、ムーゼル等に受け継がれているとみることもできます<sup>20)</sup>。ですから作品の成立時に下された時代遅れだという概して否定的な評価には規準と射程を変えることで異なった結論が当然予想されます。ただ作者の生きた時代を、直接的な素材をさけて、普遍的な神話的な枠組の中でとらえ直そうとして用いた、多様なモチーフや言語形式が、いわゆる前時代の伝統に根ざしたものであったことが裏目にとられて単に回顧趣味の古くさい小説とのイメージを定着させてしまったとすれば、そしてまた、この作品が前時代の文学や生に対する批判や諷刺をも含んでいることを見落すならば、残念なことであり、この作品にもレムメルト的視点<sup>21)</sup>とは別の意味で誤解の受容史があったと考えるべきではないでしょうか。



注

- 1) *Joseph von Eichendorff, Sämtliche Werke*, Historisch-kritische Ausgabe, hrsg. v. W. Kosch u. A. Sauer, fortgeführt v. H. Kunisch, Bd. IV, S. 268-292. Bd. XVIII, S. 255-293.
- 2) Wolfgang Baumgart, Die Zeit des alten Goethe, in: *Annalen der deutschen Literatur*, hrsg. v. H. O. Burger, 1952, S. 566 ff.
- 3) 1846年に Jarcke の勧めに従って *Historisch-politische Blätter* 誌上に *Zur Geschichte der neueren romantischen Poesie in Deutschland* を掲載したのをかわきりに時代の風潮を批判する立場から一連の文学史的な著作を発表した。
- 4) Walther Rehm, *Jacob Burckhart und Eichendorff*, in: *Späte Studien*, 1964, S. 276 f.
- 5) 「ヨーロッパ」(1803) 誌上において F・シュレーゲルがマイスターを「世俗的」と批判したのをはじめとしてノヴァーリスのマイスター批判とそれに基づく「オフトアーディンゲン」の創作等に関連する。
- 6) W. Rehm, a. a. O. S. 278.
- 7) *Joseph von Eichendorff, Werke*, Zeittafel u. Anmerkungen v. A. Hillach, hrsg. v. J. Perfahl, 5 Bde., 1970 ff, Bd. II, S. 249. 神品芳夫訳『フリードリヒの遍歴』(集英社 世界文学全集 9, 1970年) 247頁参照。
- 8) Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, 1948, S. 152.
- 9) *Werke* (Perfahl), Bd. II, S. 339.
- 10) Hans Brandenburg, *Joseph von Eichendorff—Sein Leben und sein Werk*, S. 328 ff.
- 11) *Eichendorff Kommentar zu den Dichtungen*, v. A. Hillach u. K.-D. Krabiel, S. 130.
- 12) HKA, Bd. XII, S. 44.
- 13) HKA, Bd. VIII-2, S. 7 f.
- 14) Martin Wettstein, *Die Prosasprache Joseph von Eichendorffs—Form und Sinn*.
- 15) アイヒェンドルフは自作の悲劇 *Der letzte Held von Marienburg* を献呈したが、老年のゲーテは若い詩人の献本に目を通さなかったばかりか手紙の返事も出さなかったと思われる。  
HKA, XII, S. 264 f, *Eichendorff Chronik—Daten zu Leben und Werk*, 1977, S. 127 f.
- 16) *Werke* (Perfahl), Bd. II, S. 475 f, Bd. I, S. 275.
- 17) a. a. O. Bd. II, S. 478 ff.
- 18) a. a. O. S. 497.
- 19) a. a. O. S. 508.
- 20) Ernst L. Offermans, *Eichendorffs Roman "Dichter und ihre Gesellen"*, in: *Literaturwissenschaft und Geschichtsphilosophie*, Festschrift für Wilhelm Emrich, 1975.
- 21) Eberhard Lämmert, *Eichendorffs Wandel unter den Deutschen*, in: *Die deutsche Romantik*, 1970, S. 219 ff.